

**PARA A ESTRANGEIRA EM CLARICE LISPECTOR,
UMA RETÓRICA DA SENSIBILIDADE AMPARADA NAS VIAGENS E NO
SILÊNCIO**

Betina dos Santos Ruiz

Docente na Escola Superior Artística do Porto – Guimarães (ESAP – Guimarães),

Investigadora do Centro de Estudos Interculturais (CEI – ISCAP)

betinaruiz@gmail.com

“A vida é igual em toda a parte e o que é necessário é a gente ser a gente”

Clarice Lispector

"Quando dói, grito ai,

quando é bom, fico bruta.

As sensibilidades sem governo.

Mas tenho meus prantos,

claridades atrás do estômago humilde

e fortíssima voz pra cânticos de festa"

Adélia Prado

“Devaneio e embriaguez duma rapariga” é o conto de abertura de *Laços de Família*, coletânea publicada pela escritora naturalizada brasileira Clarice Lispector no ano de 1960.

Enquanto outros contos desse volume já haviam sido publicados na imprensa nacional e em *Alguns Contos*, de 1952, o conto em questão era desconhecido do grande público.

Durante a permanência de Clarice Lispector em Washington, mais precisamente em 1955, foi apresentado ao também escritor Fernando Sabino, e da escrita do texto sua autora guardava uma lembrança muito agradável:

“De ‘Devaneio e Embriaguez Duma Rapariga’ sei que me diverti tanto que foi mesmo um prazer escrever. Enquanto durou o trabalho, estava sempre de um bom-humor diferente do diário e, apesar de os outros não chegarem a notar, eu falava à moda portuguesa, fazendo, ao que me parece, experiência de linguagem. Foi ótimo escrever sobre a portuguesa.”ⁱ

Formas linguísticas selecionadas e combinadas por Clarice Lispector, com o intuito de representar a portuguesa, como ela lhe chamou, concorrem para criar uma trama aparentemente despretensiosa, porém refinada desde o primeiro elemento textual, o título - trama esta enriquecida pelo trabalho da escritora como jornalista. Ela escrevera em periódicos brasileiros, tais como *Comício* e o *Diário da Noite*, sob os pseudônimos de Teresa Quadros e Helen Palmer e também como *ghost-writer* de Ilka Soares, privilegiando a escrita voltada para assuntos femininos, o que quer dizer, neste caso, a escrita acerca dos afazeres da casa, dos cuidados para com a saúde feminina e a aparência da mulher.

O título do conto que nos interessa encadeia três substantivos no singular, “devaneio”, “embriaguez” e “rapariga”, sendo que pelo menos o primeiro poderia ter assumido a forma de plural, sem prejuízo de sentido para o enredo pois, ao longo de toda a narrativa, num vaivém, a personagem do conto devaneia, divaga, fantasia, encontra-se e perde-se em sensações e pensamentos. A preferência pela forma de singular, no caso do substantivo “devaneio”, leva-nos à primeira consideração a respeito da Retórica de Clarice Lispector.

Na opção da escritora pelas três formas de singular, estaria uma tentativa de aproximar a narrativa ou de um tom mais português ou de um tom mais brasileiro? Clarice Lispector teria pensado em moldar o idioma mais ao gosto português, devido à nacionalidade da personagem?ⁱⁱ Teria desejado moldá-lo mais ao gosto brasileiro, devido à sua própria nacionalidade? A opção faria parte de uma estratégia para distinguir, singularizando, dois momentos ou dois estados (o de devaneio, paralelo ao de embriaguez)?

Ataliba T. de Castilho já salientou que “... a língua literária é outra coisa, pois assenta num projeto estético que impulsiona os autores a, justamente, distanciar-se da escrita do dia-a-dia, buscando um veio próprio, singular, diferenciado, não-padrão.”ⁱⁱⁱ



O projeto de Clarice Lispector para este conto, sua Retórica em “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, consistiria na reprodução da fala de uma cidadã portuguesa enredada no seu monólogo interior? Seria, portanto, uma tentativa de tornar verosímil uma personagem e impressionar o leitor brasileiro, ao adotar uma variante da língua portuguesa que ele não dominava de todo?

As ambiguidades e as contradições internas de todo e qualquer sistema linguístico tornam algumas afirmações acerca do uso dos recursos de uma língua refutáveis, o que é verdadeiro quer para a vertente portuguesa, quer para a vertente brasileira da língua portuguesa.

Se, por um lado, o falante de língua portuguesa em Portugal fala e ouve ordinariamente de seus conterrâneos, entre outras, as formas “cuecas”, “calças” e “calções”, quando se trata de indicar uma única peça de vestuário, o falante de língua portuguesa no Brasil, em seu contexto discursivo, fala e ouve as formas “cueca”, “calça” e “calção”, supondo construções frásicas equivalentes às portuguesas.

Igualmente é possível registrar, em Portugal, expressões correntes tais como “dia da mãe” e “dia do pai”, diferentes de “dia das mães” e “dia dos pais”, ouvidas e faladas no Brasil.

Sendo assim, a aposta numa opção ou pela oralidade portuguesa ou pela brasileira pode não ter o devido apoio na observação da língua viva, em uso, se pretendemos desvendar os arranjos da escritora Clarice Lispector em “Devaneio e embriaguez duma rapariga”.

Por outro lado, a seleção do léxico (considerando inclusive a flexão para a forma diminutiva “frescurazita”, à p.11), a colocação pronominal (“Pois que bem lhe aproveitasse a beatice! e que se não lhe entornasse a fidalguia na sopa!”, p.17) e o uso da segunda pessoa do singular nos verbos conjugados (“Que relaxada e preguiçosa que me saíste”, p.20), são operações linguísticas atribuíveis à personagem que interrompe a tempos a voz do narrador do conto e, por isso, guardam marcas bem portuguesas, o que não se verifica no título, associável ou ao trabalho da escritora ou ao trabalho do narrador.^{iv}

Além do já referido, é importante lembrar que tais pistas não se prendem especificamente à noção que investigamos, a de quantidade, expressa pelas formas linguísticas de singular e de plural, e portanto não esgotam a discussão em torno da Retórica de Clarice Lispector mais visível no conto “Devaneio e embriaguez duma

rapariga”. Trata-se de outro tipo de flexão, num caso, e de operações concernentes a outras classes de palavras que não o substantivo, nos demais casos.

A distinção entre o devaneio e a embriaguez, excluída a hipótese de valorização do aspecto linguístico, pode ser lida à luz das experiências da personagem. Elas contribuíam para a fixação de uma linha condutora, de uma motivação maior para que ela encarasse o dia, usando os sentidos para observar o ambiente.

Estamos no domínio das intenções da escritora Clarice Lispector quanto ao tom do texto, e quer-nos parecer que o imaginário dela apontava para a construção de um texto marcado pelos caminhos de uma portuguesa apegada à sua identidade linguística e, ao mesmo tempo, exposta aos signos estrangeiros, numa luta de que resultaria algum ganho de consciência de si e, por isso mesmo, devolver-lhe-ia a imagem de uma rapariga desfocada ou repartida.

A separação entre momentos de ordem e de desordem interna da personagem estabelece marcos, parâmetros. A rapariga não tinha parâmetros, até determinado momento do enredo, como a p.12 do conto nos leva a crer. Ela havia inclusive inventado um diálogo curto pois conversar, de facto, como parecia ter concluído, não valia a pena. Conversar só seria possível numa (falsa) interação de pouca consistência, e não impediria que ela adormecesse em seguida, sem de verdade ter praticado actos que dessem ao seu dia espontaneidade e um ritmo pautado pelo tempo cronológico.

A rapariga precisava se reconhecer/recompor, daí o devaneio, conforme o narrador nos alerta: “Não quis jantar nem sair de seus cuidados” (p.12). O narrador pontuaria também que, depois de trocar umas poucas palavras com o marido, ela estava “rasa” e “princesa” (p.13), isto é, mal conectada à situação cotidiana que cumpria responder, mal articulada, embora disponível para transformar as pequenas pistas, dispersas, em estados de ânimo a assumir e a saborear.

Começou a devanear, então, porque vinha de uma história de insatisfação pessoal com o meio e com os outros. E com o próprio corpo, tanto quanto se percebe da situação em que ela se encontrava nesse início de narrativa.

Ora impaciente na cama, a mudar de posição para dormir, ora a esticar os dedos dos pés, saboreou até a possibilidade de estar doente, aventada pelo marido: “- Ó rapariga, estás doente. Ela aceitou surpreendida, lisonjeada. Durante o dia inteiro ficou-se na cama, a ouvir a casa tão silenciosa” (p.13). A própria escritora Clarice Lispector foi descrita por Jacob David Azulay, anos depois da criação deste conto que nos dispomos a analisar, como alguém com “uma carga de ansiedade que poucas vezes eu vi



na vida”^v. Lidar com as próprias expectativas fora do Brasil, ver-se ou não assistida e assistir os seus, na qualidade de mãe, pode ter dado à imaginação da escritora Clarice Lispector um pendor muito grande para enxergar e retratar a mulher, com todas as opções narrativas que isso implica. Rosa Montero, em *A louca da casa*, já pontuou que “ (...) os narradores somos seres mais dissociados ou talvez mais conscientes da dissociação que os outros”^{vi}, observação que vem ao encontro da nossa visão do narrador do conto em questão, especialmente atento à dissociação da rapariga. A escritora espanhola ressaltou, igualmente, a importância das emoções nos romances, na medida em que acontecimentos retidos na memória do escritor podem ser introduzidos na trama de um romance, para denunciar um estado de alma muito vincado de uma personagem, promovendo poderosa empatia para com o leitor. Ela discorreu, ainda, sobre a capacidade de intuir o belo, mesmo diante da dificuldade de comunicá-lo, o que é particularmente elucidativo no caso das divagações da rapariga portuguesa de “Devaneio e embriaguez duma rapariga” e em outras personagens da autora Clarice Lispector. Da experiência para a abstração, e dessa representação para o estabelecimento de um diálogo com tantas outras pessoas, há no *modus operandi* clariciano uma profundidade invulgar, cuja construção pode ser investigada e que passa, numerosas vezes, pela vida fora de uma zona de conforto, provida de uma autocrítica aguda e de um interesse enorme pelas variadas formas de ser e de estar no mundo.

A rapariga inventada pela escritora devaneou mais porque possivelmente não estava consciente das próprias emoções, ainda oscilava, e disso são demonstrações os movimentos vagarosos e os movimentos rápidos, por exemplo, que respectivamente permitiam e dificultavam a percepção das emoções.

A duração dos gestos da rapariga expressaria essa inconstância, essa quebra de ritmo: com o pente, ela agia devagar, de maneira meditativa; com o leque, apressava-se. Fora de casa, sentir-se-ia beneficiada ou autorizada pela ação de uma capa, de um disfarce, já que “seus gestos eram etapas difíceis até conseguir enfim atingir o paliteiro” mas “em verdade por dentro estava-se até lá muito bem, era-se aquela nuvem plena a se transladar sem esforço” (p.15).

O leitor pode notar que, à medida que a narrativa avança, os movimentos lentos são os que convidam a rapariga a pensar. Pensamentos tinham seu correspondente nos gestos, mesmo se fossem gestos imaginados. Ao se imaginar a dar sopapos numa outra mulher (p.17), processava as ideias de raiva, de inveja e inclusive de inação. Ao balançar o pé, sentada na beirada da cama, mantinha certa distância da sua rotina, que

ela ansiava e temia, ao mesmo tempo. Se pensasse e não gesticulasse, o discurso não proferido - visto que ela está quase sempre em silêncio - teria garantido mais linearidade e ela, portanto, comportar-se-ia de forma mais previsível e menos conflituosa; teria estado no quarto a descansar, por hipótese.

A experiência que o corpo proporcionou foi, nessa perspectiva, uma forma sensível de preencher o vazio, uma forma possível para uma mulher a acomodar-se à diferença e ao isolamento.

Entrevistada por Rosa Cass para o *Jornal do Comércio* em 1961, o que mais surpresa tinha causado à entrevistadora (a solidão sentida ao longo da leitura de *A Maçã no Escuro*) rendeu da parte de Clarice Lispector um comentário interessante: “Imagine a solidão da pessoa que o escreveu”^{vii}.

Sem lançar mão de uma digressão muito grande, vale a pena remeter o leitor de Clarice Lispector para a passagem de *A paixão segundo G.H.* em que uma terceira perna, uma vez perdida, é posta em evidência para explicar o que às vezes serve de ponto de apoio, de tripé, sem nunca ter de facto existido^{viii}. O corpo emite sinais, o corpo que construímos como auto-imagem age como norteador dos nossos passos, quando não nos sabemos capazes de lidar com ele e/ou com as ideias que temos. Ele emite sinais para atingirmos este ou aquele desejo, esta ou aquela missão auto-imposta. Se a rapariga não suporta os encargos do dia nem outra organização mental, mas quer viver uma realidade substitutiva, mais plástica, inventa um corpo ou, com o que tem, inventa outra habitante para ele, esticando as cordas, assim, até ao limite do desejado.

Diderot, em *Carta sobre os surdos-mudos para uso dos que ouvem e falam*, mostra que há um paralelismo entre a ordem na expressão verbal e a ordem na expressão gestual, embora alguns gestos superem em expressividade as palavras: “ (...) o gesto triunfa sobre o discurso”^{ix}. De facto, a rapariga precisava transpor para os gestos aquilo que captava, isto é, sem saber que tinha esse método, com ele se defendia da impermanência, da instabilidade no seu cotidiano.

Clarice Lispector, portanto, pode ter investido a personagem dessa capacidade de viver a própria interioridade como uma novata, uma renascida, uma corajosa praticante a sondar o ambiente para dar sentido à intimidade e também à liberdade de ser alguém, de construir-se, de constituir-se.

É como se, para ser amorosa, a rapariga tivesse que em primeiro lugar imaginar-se grosseira. O amor só viria subitamente, se ela se permitisse desdenhar dele,



exatamente como a encontramos no desfecho do conto: “Então a grosseria explodiu-lhe em súbito amor: cadela, disse a rir” (p.20).

Retomando a nossa linha de questionamento acerca da Retórica de Clarice Lispector, podemos supor que a personagem devaneou, enfim, porque faltava-lhe ritmo para passear pelos altos e baixos do seu dia-a-dia e de si mesma, em raciocínios lineares e claros.

Já o momento da embriaguez, que o título do conto destaca como acto singular, servirá, no enquadramento do devaneio que temos vindo a acompanhar, para dar-lhe a experiência da saciedade e mais concretamente a da ambiguidade, em que ela poderá compartilhar à sua maneira um tipo de graça e, aí sim, atingir uma forma de equilíbrio pessoal - do gênero que podem ter as pessoas seduzidas por algo que Clarice Lispector tão bem pontuou: o horror paradisíaco.

Esse gosto pelo instável e pelo que aflige seria referido no seguinte fragmento do conto, relativo ao corpo: “Sua carne alva estava doce como a de uma lagosta, as pernas duma lagosta viva a se mexer devagar no ar. E aquela vontade de se sentir mal para aprofundar a doçura em bem ruim” (p.15).

Ainda no primeiro parágrafo da história, quando se vê ao espelho, vê “os seios entrecortados de várias raparigas” (p.11). São três os espelhos, mas também são várias as possibilidades de ser e estar no mundo que aquela mulher experimentava na solidão, quando se via multiplicada. São muitas, como sabemos, as mulheres criadas a partir das experiências de vida, das leituras, do imaginário de Clarice Lispector, enfim. São diversas as estrangeiras em Clarice Lispector.

Por outro lado, há a mudança operada a partir do momento em que, fora do espaço doméstico, a personagem ingeriu vinho verde^x. A mudança ao nível da narrativa insere-se depois da passagem “Mas no sábado à noite foram à tasca da praça Tiradentes” (p.14). Nesse mesmo parágrafo, o narrador do conto “Devaneio e embriaguez duma rapariga” prosseguiria, reiterando o marco temporal: “No sábado à noite, embriagada na praça Tiradentes, embriagada mas com o marido ao lado a garanti-la... borrachona a mais não poder”.

E como seria o espaço da narrativa, assumido nesta análise como divisor de águas, tanto quanto o tempo da narrativa?

De início, ele era o espaço doméstico^{xi}, mais precisamente o quarto da personagem, localizado num ponto da residência que permitia ouvir os sons que

chegavam de fora, sons do jornaleiro, por exemplo: “‘A Noite!’, gritou o jornaleiro ao vento brando da rua do Riachuelo” (p.11).

O espaço doméstico palpitava, a personagem assim o sentia conforme os elétricos passavam; era “suculento”, o que lhe aguçava os sentidos, imprimindo um movimento de abertura para o devaneio e para a assimilação do meio circundante^{xii}.

Esse espaço doméstico foi circunscrito quando a personagem o situou gradativamente no Brasil, no Rio de Janeiro, na rua do Riachuelo, próximo da rua Mem de Sá, mas ganhou dimensões especiais porque “baralhava” os seus sentidos, desnudava uma capacidade de percepção e de assunção da realidade, complexa e intrincada^{xiii}.

A personagem chamou nossa atenção, também, para a praça Tiradentes, palco do encontro do casal português com um senhor das relações do marido da rapariga. A praça foi referida duas vezes, à p.14, sem problematização, e à p.19: “E quando no seu decote, redondo – em plena praça Tiradentes!, pensou ela a abanar a cabeça incrédula – a môsca [sic] se lhe pousara na pele nua? Ai que malícia”. O narrador, por seu turno, mencionou uma quinta em Jacarepaguá, onde estariam os filhos da personagem. Contudo, julgamos que esta menção não nos fornece outras pistas para compreender as relações da personagem com o meio, embora possamos afirmar que Clarice Lispector, em muitas cartas, crônicas, contos, novelas e romances, faça referência a espaços brasileiros^{xiv}.

Até o momento da ida à tasca, a personagem tinha sido apresentada ao leitor em função do chamamento dos sentidos, isto é, sabemos quem ela era e onde estava porque via a própria imagem refletida e estremecida em três espelhos, porque sentia a pele arrepiada com a brisa da tarde, porque punha o pente a trabalhar em seus cabelos, porque os dedos acariciavam o bordado de um leque, porque se abanava com esse mesmo leque.

Mais à frente, saberemos igualmente que desconfiara estar febril e por isso levava a mão à testa e que, ao dormir, ressonaria ao lado do marido. Ao nível sensorial, o último pormenor faz-nos constatar que subsistia alguma possibilidade de sintonia com o outro, para além da referida atenção ao seu corpo e à sua identidade, que também faziam parte dos momentos de embriaguez da rapariga: “E aquela maldadezinha de quem tem um corpo”, (p. 15).

Mas voltaremos a atenção para a deslocação até o outro e a comunhão com o outro para outra abordagem, ainda nesta análise. Sob uma forma dinâmica, resiste a ideia de uma constante mutação da personagem.



E o que pensava a personagem, à medida que o corpo atendia ao chamamento dos sentidos? As pistas que o narrador foi coligindo para o leitor remetiam para um estado de confusão mental ou pelo menos de pouca articulação, o que a palavra “rasa” pode confirmar: “Obstinada, ela não saberia responder, estava tão rasa e princesa que não tinha sequer onde se lhe buscar uma resposta” (p.13). O mesmo estado perduraria durante o dia, resultando na seguinte observação do narrador acerca da noite: “Na cama a pensar, a pensar, quase a rir como a uma bisbilhotice. A pensar, a pensar. O quê? Ora, lá ela sabia” (p.13).

Sensível e mentalmente confusa ou desinteressada, a personagem não estava também consciente dos sentimentos^{xv}. Do amor, já aqui referido, o que sabia? Foi a voz do narrador, mais uma vez, que induziu o leitor a ver a personagem da perspectiva do sujeito que ama: “Ela amava. Estava previamente a amar o homem que um dia ela ia amar” (p.13).

Aquela sintonia apenas sugerida pelo ressonar do casal, ato involuntário já aludido, era um prenúncio das possibilidades da amante, mas estava longe de configurar capacidades exploradas pela personagem. Perguntamo-nos, neste ponto da análise, se ela, uma vez apresentada como “rapariga”, não terá sido, então, propositadamente subtraída de um tipo de faculdade, para que estivesse em maior evidência a sua susceptibilidade para captar, pelos sentidos, a realidade circundante.

Acreditamos que o substantivo “rapariga”, que em Portugal tem uso muito coloquial, infantiliza a personagem, mas até por isso coaduna-se bem, todavia, com a mulher adulta perdida em devaneios e finalmente entregue a uma embriaguez tímida, vivida mais interiormente do que a olhos vistos, como se ela fosse adolescente em crescimento, sensível a um novo corpo. A Retórica da sensibilidade orquestrada por Clarice Lispector terá retirado da personagem um tipo de operações para acentuar outras?

Deliberadamente, a escritora pode ter optado por aquele lugar-comum, de acordo com o qual emoção e razão trabalham separadamente, isto é, à mulher que sente com intensidade, com acuidade, resta pouca disponibilidade para pensar com clareza. Afirmamos que se trata de lugar-comum, de clichê, uma vez que a Ciência reconhece que a razão não é pura. António R. Damásio, por exemplo, sublinhou em *O erro de Descartes*^{xvi}: “(...) certos aspetos do processo emocional são indispensáveis à racionalidade” (p.12), numa tentativa de repor a verdade, consoante a evolução científica o permite e contrariando o que o senso comum consagrou. É interessante que

ele tenha ensinado ainda outras lições oportunas para estas nossas indagações, no mesmo livro: “ (...) a essência de um sentimento (o processo de viver uma emoção) não é uma qualidade mental ilusória associada a um objecto mas sim a percepção directa de uma paisagem específica: a paisagem do corpo” (p.16); “As emoções não são um luxo. Funcionam como guias internos” (p.17) e “ (...) as emoções são os sensores da união perfeita ou falta dela, entre natureza e circunstância” (p.17), como a respaldar as escolhas da escritora Clarice Lispector, os recursos com os quais ela construiu uma personagem credível e curiosa.

Resta a nós, nesta análise no âmbito desta Retórica da Sensibilidade, do estrangeiro e do estranho, associar-lhe a questão da mulher. Porque se Clarice Lispector pretendia compor um retrato de mulher toda entregue à captação das pulsações do meio, o recurso às certezas correntes, mais enraizadas, de facto podia trazer credibilidade à história. O próprio meio, entendido como o círculo de leitores que a história podia potencialmente atrair, aceitaria melhor o argumento subentendido de que a mulher constrói os conceitos que a norteiam, que a ajudam a gerir a própria vida, com base nas emoções mais do que na razão. Sobretudo na década de 60 do século XX, época do lançamento da colectânea de contos em que “Devaneio e embriaguez duma rapariga” se insere, a abertura para outro enquadramento do comportamento feminino apenas começava a despontar. Havia cada vez mais circunstâncias para que a mulher tomasse consciência da liberdade possível; o crescimento económico, o emprego fora de casa e até a variedade dos métodos de contracepção. Basta recordarmos o surgimento da pílula anticoncepcional, por exemplo, que coincide com o período histórico da escrita do conto em questão.

Na correspondência com as irmãs Elisa e Tânia a partir de Washington, no período compreendido entre 1953 e 1957, a preocupação da escritora com as diferentes formas de sensibilidade estava patente.

Ela denominara de “escrever de fora para dentro” o que estamos tentando abarcar nesta parte da análise da sua Retórica. Na carta de 13 de fevereiro de 1956, mostrara preocupação com a capacidade de ver de fora para dentro uma personagem humana e com a concomitante falta de capacidade de ver de fora para dentro uma galinha – animal tantas vezes tomado como objecto de suas crônicas e contos. Quanto à galinha, era capaz de descrevê-la e de comentar alguns sentimentos, sem entrar na esfera dos pensamentos; quanto às demais personagens, havia sempre de misturar o pensamento: “No dia anterior, antes de dormir, eu estava pensando assim: porque é que



eu consegui descrever uma galinha e mesmo alguns sentimentos da galinha, sem descrever os ‘pensamentos’ da galinha? Por que não faço isso com alguns personagens do livro, por que não os vejo de fora?”^{xvii}.

Em carta de 29 de Agosto de 1955, publicada no livro que acabámos de referir, as irmãs tinham ficado a saber que ela só andara numa montanha-russa pois sentia que “ (...) sou capaz de aguentar minhas emoções... sou capaz de tudo” (p.258). Parece-nos que Clarice Lispector não limitava as capacidades da mulher, não se via limitada, não devia pretender que as personagens soassem limitadas. No entanto, na mulher estrangeira em busca da sua identidade deslocada, existia uma camada exterior mais permeável às emoções do que aos pensamentos, mais permeável às emoções do que aos sentimentos. Confiava que o leitor, atento, removesse camadas e penetrasse mais fundo na essência dessa mulher?

No caso da rapariga, porque os pensamentos estavam embotados? O meio que o narrador descreveu seria por ventura mais propício a que ela se desenvolvesse como mulher, se o captasse sensorialmente, em vez de pensá-lo? Na condição de estrangeira, a mulher estaria predisposta a sentir mais do que a racionalizar? Clarice já tinha àquela altura a experiência de viajante, inclusive já tivera dois filhos fora do Brasil, passando portanto por uma série de situações viscerais, digamos assim. A alimentação mais adequada, a atenção dedicada ao corpo nos hospitais, os cuidados com os bebês aconselhados por uma *nurse*, etc, faziam parte dos conhecimentos acumulados por ela na vivência em países europeus e nos Estados Unidos da América, tanto quanto a estranha apreensão da própria disposição interna, que sublinhamos a seguir: “É que hoje, embora bem, estou mais ou menos burra” (p.67). O comentário, que não deve ser lido ao pé da letra, combina com outro que Clarice Lispector dispôs à mesma página do livro já citado nesta página: “Só emagrecerei se começar a me desesperar por exatamente essa vida besta, o que eu não creio que aconteça porque estou excessivamente mergulhada nela para poder me desesperar”. Mais do que o reconhecimento de uma incompetência, ela fazia o reconhecimento de uma condição provisória decorrente das circunstâncias. Na carta que a escritora enviaria às irmãs após esta de 7 de Janeiro de 1945, viria outra com um discurso bastante interessante sobre a transitoriedade: “com a idéia [sic] do provisório não se pode fazer nada” (p.68). O enquadramento às vezes oprime a viajante, mesmo (ou sobretudo) se ela for de natureza inquieta, desejosa, racional.

A interioridade da personagem nos leva, pois, a muitos mais planos de leitura, com profundidades diferentes^{xviii}.

Se o discurso de Clarice Lispector pôs a personagem a explorar as próprias sensações durante seus devaneios, acompanhamos essa personagem até uma determinada profundidade. Se pôs a personagem a emitir juízos sobre as relações com o outro (marido, filhos, um quase desconhecido e uma oponente eventual), real, não nos aprofundamos no conhecimento da sua interioridade sem empreendermos mais e mais descodificações.

Quanto às sensações da personagem, o que teriam leitor e crítico literário a contrapor? A habilidade de Clarice Lispector como ficcionista captura o leitor, na forma como o olho da personagem vê, na forma como a pele se arrepia, o cabelo se deixa pentear, os dedos sentem o bordado do leque.

Diante dos sentimentos que o marido desperta na rapariga ou diante daqueles que os filhos evocam, ou os que o negociante e a moça no restaurante fazem aflorar, o leitor e nós, investigadores, ficamos mais ativos. Para deambularmos pelo conto, temos que supor uma relação de rivalidade (um corpo de mulher a buscar reconhecimento em outro corpo de mulher, nos seus respectivos sucessos), outra de provocante exposição passageira, outra, ainda, de indiferença e, afinal, uma de aprendizado da dor e do amor. E devemos lembrar que Clarice Lispector, a mulher tão bem retratada em fotografias e pinturas, era vista como alguém muito sensual e muito desejada, conforme o relato de Benjamin Moser, que foi buscar no depoimento deixado por Jânio Quadros, Nahum Sirotzky e Paulo Francis; demonstrações desse efeito da beleza da escritora.

O leitor adere à Retórica de Clarice Lispector, porque seria bastante artificial desconfiar dela, afirmando a existência de argumentos mais suaves, mais doces, mais vincados, mais longos e assim por diante. O que ambas nos concederam, escritora e personagem, alarga a imaginação, dá asas à especulação. No tocante aos relatos de cunho pessoal, expostos em *Minhas queridas*, é interessante pontuar que Clarice Lispector confessa uma espécie de inapetência para as relações, que depois o leitor reencontraria na personagem do conto, principalmente nas reações diante do marido. A escritora teria afirmado: “Minha vida tem sido mais ou menos igual. Não me dou com quase ninguém” (p.59), para em seguida dar exemplo da pouca disponibilidade pessoal para compartilhar, sentida naquele momento da vida, na condição de estrangeira. A personagem, pouco amigável, diria à p.17 do conto que experimentava na tasca a sua



“sagrada cólera”. Encontramos, portanto, semelhantes formas de desprezo ou de protecção^{xix}.

Muito diferente é a nossa situação perante a influência do ambiente que rodeia a personagem. A questão do acerto e do erro nem sequer está patente, tão íntimas são as experiências da personagem, tão refinada a Retórica de sua criadora. O máximo a que podemos aceder é ao limite da comparação: o sentir-se “como uma borboleta” (p.11) nos leva a apontar um paralelismo com outra portuguesa, essa de carne e osso, a pintora Maria Helena Vieira da Silva. Ela e o marido viveram quase uma década no Rio de Janeiro. A sensação que os estudiosos transmitem, ao comentarem como transcorreu a vida do casal na Pensão Internacional, em Santa Teresa, é a de suspensão, de impotência, de separação das faculdades que antes permitiam observar, criar, expor. Jacques Lassaigue, por exemplo, sublinha que Maria Helena Vieira da Silva passava “como se o espírito separado do corpo vivesse afastado, noutro sítio”^{xx}.

Independentemente dos paralelos que possamos traçar para apreciar a perspectiva de uma e de outra no estrangeiro, eles nunca serão mais do que nossas tentativas de explicar o fundamento concreto a partir do qual a criação de Clarice Lispector trabalhou. A sensibilidade da artista concorreu para o retrato da jovem mulher portuguesa instalada na sociedade carioca de outros tempos.

É sabido que Clarice Lispector, na condição de observadora estrangeira, documentou algumas das suas percepções relativamente à vida na Europa e na América do Norte: “Berna vai ser a dura prova que me mostrará se eu sou capaz de ser gente ou não”^{xxi}; “Ainda estou sem pé aqui, meio boba, meio pensativa”^{xxii}; “Uma das coisas mais horríveis do vestuário das bernenses, no verão ou no inverno, é o chapéu. São os chapéus mais esquisitos, mais altos, enormes, grossos e de forma estranha que tenho visto”^{xxiii}; “Berna é de um silêncio terrível”^{xxiv}. A escritora havia permanecido na Suíça de 1946 a 1949, depois de ter vivido na Itália e visitado Marrocos e Portugal; neste último local foi possível fazer contato com figuras da cultura portuguesa tais como Ribeiro Couto, Maria Archer e Natércia Freire.

Entre idas e vindas, ela escreveu, igualmente, o que a perturbava no Brasil: “Ainda não absorvi o Rio, sou lenta e difícil. Precitaria de mais alguns meses para entender de novo a atmosfera. Mas que é bom, é”^{xxv}.

A literatura praticada por Clarice Lispector em “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, nesse enquadramento das contribuições do imaginário pessoal, pode ser entendida como a busca do outro “a partir de uma posição narcisista”^{xxvi}. A busca da

escritora estava transparente nas confissões feitas a parentes e amigos, a busca da personagem, por seu turno, foi organizada em torno das concepções que ela tinha de si e do gosto por ver-se e ver o outro sempre ensimesmada, quase caprichosa, gosto que pode ser compreendido ao resgatarmos mais uma vez as palavras do Abade Dinouart: “O silêncio espiritual só subsiste com paixões vivas que produzem efeitos sensíveis no exterior e que se mostram no rosto dos que dela estão animados. Assim, vemos que a alegria, o amor, a cólera, a esperança causam mais impressão pelo silêncio que os acompanha do que por inúteis discursos que servem apenas para os enfraquecer”^{xxvii}. Clarice Lispector, nesse sentido, optou por uma técnica retórica pertinente ao seu tema de eleição.

Ainda no que diz respeito à construção do outro, poderemos dizer que Clarice Lispector dava visibilidade literária ao outro por se considerar invisível, da perspectiva desse outro, conforme já se perguntou a mesma pesquisadora que apontamos no último parágrafo. Sabemos que a escritora questionou muitas vezes o seu papel no panorama da literatura brasileira, uma vez que estava distante do país, e ainda porque, nela, a noção de intelectual era algo sem muita expressão, sem muito eco. As definições forjadas pelos filhos, na fase de aquisição de conhecimento formal, surpreendiam-na mais do que a receção crítica de um livro seu pelos estudiosos: “Perguntei a ele: quem te disse isso? (pensando quer era alguma coisa da Bíblia aprendida talvez na escola). Ele disse muito negligente: eu li na enciclopédia. Eu perguntei: e como é a história? Ele: oh não é história, é *poetry*! Eu disse: você gosta de poesia? Ele negligente: de algumas. Eu: como é que você explica essa frase? Ele meio chateado: *oh mother, that's poetry!*”^{xxviii}. As opiniões de Paulo e de Pedro, na verdade, continuariam a ser referidas por ela: “Um crítico disse que o livro era lixo, sujo, indigno de mim (...) Meus filhos gostaram e esse é o julgamento que mais me interessa”^{xxix}.

Chamando atenção para uma interessante solução encontrada pela escritora, na tentativa de conciliar o particular e o universal, encerramos esta análise. Parece-nos que Clarice Lispector percebera que, na mulher apartada do seu meio de origem, um traço universal pode começar a ser desenhado de maneira muito particular, num ritmo lento e ao mesmo tempo com ansiedade, com o peso da solidão. Se é certo afirmar que há em cada um de nós um ser, uma personagem que deseja amar, então podemos descortinar na Retórica de Clarice Lispector para “Devaneio e embriaguez duma rapariga” uma jovem senhora que repele por mais de uma vez o marido (repelindo seu beijo, repelindo seu comedimento, maldizendo sua necessidade de acolhimento, apesar de não lhe



recusar a proteção de marido), que não o interroga, mas que, ainda assim, tem a sua forma de aceitar o vínculo de amor com ele. A rapariga não está disposta a “cutucar a inércia do outro”, como “uma forma de amá-lo”^{xxx}, mas ela em sua interioridade abre algum espaço para acolhê-lo, depois de experimentar a liberdade da embriaguez. A rapariga nunca o interroga, porém o provoca. Não expressa o amor sob a forma de cutucões. Ama pouco? Não ama, sequer? É mais inerte do que ele? Clarice Lispector, ela própria às voltas com o fim do casamento aquando da escrita do conto de que nos ocupámos, demonstraria algumas dificuldades em lidar com o amor e com a sua dissolução. A rapariga, não menos confusa, recorria às suas armas: o silêncio, os devaneios povoados de fantasias, interrompidos e retomados ao longo do dia, e a embriaguez.

ⁱ IANNACE, Ricardo. *A Leitora Clarice Lispector*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p.146.

ⁱⁱ Há pelo menos mais um conto da autora que tem personagem de nacionalidade portuguesa, é “O homem que apareceu”. Ele nos traz Manuel, o dono do botequim. No entanto, essa outra personagem não ocupa lugar de relevo na história, como é o caso da protagonista do conto em que ora nos concentramos.

ⁱⁱⁱ “Uma política linguística para o português” (p.6), artigo disponível no *site* www.estacaodaluz.org.br.

^{iv} A escritora Clarice Lispector sabia reconhecer marcas do português europeu a contento, ao menos depois da temporada que passou na cidade de Lisboa, como jornalista a serviço da diplomacia brasileira. Do livro *Minhas queridas* (Clarice Lispector, Rio de Janeiro, Rocco, 2007, p.80), foi extraído um pequeno comentário informal que nos ajuda a constatar o conhecimento referido: “Não quis abusar demais e mandei pequeno e mandei uma só coisa, quando meu desejo era mandar para você uma certa coisa cá minha (parece português falando)”.

^v MOSER, Benjamim. *Clarice Lispector, uma vida*. Porto, Civilização Editora, 2010, p.440.

^{vi} MONTERO, Rosa. *A louca da casa*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2004, p.22.

^{vii} MOSER, Benjamim. *Clarice Lispector, uma vida*. Porto, Civilização Editora, 2010, p.377.

^{viii} “Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar. Estou desorganizada porque perdi o que não precisava?” (*A paixão segundo G.H.*, p.5).

^{ix} DIDEROT, Denis. *Carta sobre os surdos-mudos para uso dos que ouvem e falam..* São Paulo, Nova Alexandria, 1993, p.25.

^x Colocar a personagem principal a beber vinho tem consonância com hábito português que a escritora Clarice Lispector havia observado quando esteve em Lisboa, no ano de 1944: “Aliás, parece-me que estou curada, pois nada sinto comendo coisas que em outros tempos não me fariam bem e bebendo vinho – aqui bebe-se muito”. O relato fora redigido pela escritora para as irmãs Elisa e Tânia e publicado em *Minhas queridas*, p. 39.

^{xi} A mesma colectânea de correspondências citada anteriormente pode ser aqui referida para que percebamos a interioridade da escritora, neste caso específico passível de ser transposta para a ficção: “Eu quase não saio, levo uma vida dentro de casa, o que não me desagrada. Quando saio gosto muito. Fico ou procuro ficar o mais tempo possível no meu quarto, o que me agrada” (p. 55). O testemunho escrito em primeira pessoa foi dado por Clarice em 1944, época em que ele e o marido viviam em Nápoles, e contém dados que podemos associar à busca de “um programa de certa pureza”, isto é, a uma forma de depuramento semelhante ao que a personagem do conto “Devaneio e Embriaguez Duma Rapariga” experimenta em solidão.

^{xii} O comentário da personagem, a nosso ver, tem uma relevância que contraria a descontinuidade com que é tratado nesta passagem do conto: se não merece a atenção da personagem por muito tempo, revela por outro lado a prevalência dos sentidos neste conto de Clarice Lispector. O que seria, afinal, um cômodo suculento no contexto da rapariga que devaneava? A personagem tentou definir o quarto, com um só rótulo inusitado, “suculento”, numa junção de sentidos diferentes e, assim, expandiu nossa percepção com base no recurso ao paladar e ao tato, ao mesmo tempo. Pode um quarto de mulher ser sumarento? Se a personagem “se abanava no Brasil”, o carácter de suculento que ela identificara no quarto estava a provocar-lhe calor, a esquentar-lhe a pele. Mexia, por conseguinte, com a sua sensação térmica, para além de mexer em sua memória gustativa. O quarto, enfim, servia bem àquele momento substancial, em que os sentidos ajudavam na caminhada rumo a um ganho de consciência de si e dos outros. O quarto, um meio físico reduzido, dava ensejo a uma experiência irredutível, singular. Mesma junção de sentidos Clarice já fizera ao comentar, em foro privado, que uma música peculiar e bonita podia ser “um bordado de sons” (*Minhas queridas*, p. 84)

^{xiii} É interessante apontar outros apoios buscados no ambiente, pela personagem, para situar seus conhecimentos e seu âmbito de acção. À página 11 de “Devaneio e Embriaguez Duma Rapariga”, ela buscou na memória os seguintes versos: “quem viu o par-dal-zito..., passou pela jane-la... voou pr’além do Mi-nho”, que remetem o leitor para o norte de Portugal. À p.14, sem maiores detalhes, afirmou-se como boa companhia para um passeio e uma palestra, uma vez que “já vivera em Capital”. Estaria a falar de Lisboa, a capital de seu país natal? Provavelmente sim, porque todas as personagens do conto encontravam-se na capital do Brasil à altura, o Rio de Janeiro, gozando, portanto, do mesmo estatuto quanto ao cosmopolitismo que aquela vivência lhes dava.

^{xiv} Não há espaço estrangeiro sem espaço nacional e, por isso, entre os contos de *Laços de família*, encontramos: no conto “Macacos”, uma personagem passeia por Copacabana; em “Tentação”, há uma menina no bairro da zona Norte carioca, o Grajaú; “Viagem a Petrópolis”, como o próprio nome evidencia, situa a personagem na cidade serrana do Estado do Rio de Janeiro a que chamam Petrópolis em homenagem a D. Pedro II; “Uma amizade sincera” menciona local mais longínquo relativamente ao Sudeste do Brasil, o Estado do Piauí, perto do qual Clarice e a família moraram durante a infância dela; já entre os contos de *Felicidade clandestina*, o conto que leva o nome da colectânea alude ao Recife, capital do Estado de Pernambuco, como “Restos do Carnaval” e “Cem anos de perdão” também o fazem; Clarice, os pais e as irmãs viveram nessa cidade; “Come, meu filho” tem uma das personagens a referir os Estados Unidos e, em seguida, o Brasil; “Uma esperança” não toma Grécia e Roma como espaços da acção da personagem, mas os utiliza numa comparação (“Vigiando-a como se vigiava na Grécia ou em Roma”, p. 118); “Uma história de tanto amor” tem como palco outro Estado do Sudeste do Brasil, Minas Gerais, como “Via crucis” e “A língua do ‘P’” o têm, o primeiro apenas em hipótese lançada pela personagem; entre os contos de *A via crucis do corpo*, “Miss Algrave” traz no título um possível trocadilho com o topônimo Algarve? Ele é usado no conto como antropônimo da jovem protagonista, refere, ainda, a cidade de Londres, o bairro do Soho, a avenida Picadilly Circus e o Hyde Park; “O corpo” fala em Montevidéu; “Dia após dia” tem a cidade de Campos, vizinha à cidade do Rio de Janeiro, e também a cidade de Brasília; “Antes da ponte Rio-Niterói” tem outro município adjacente ao Rio de Janeiro, Niterói; “Praça Mauá” remete tanto a essa morada no centro da cidade do Rio de Janeiro como à Quinta da Boa Vista, localizada no bairro de São Cristóvão, da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro; “A língua do ‘P’” tem Nova Iorque, o Rio e, dentro dele, “as ruas de Copacabana” (p. 190); entre os contos de *Onde estivestes de noite*, “A procura de uma dignidade” fala no estádio do Maracanã, no bairro do Leblon e no do Jardim Botânico e fala também em outra cidade, São Paulo; “A partida do trem” tem como ponto de partida a famosa estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro, e genericamente fala no país, isto é, no Brasil; “Onde estivestes de noite” fala que “havia em muitas casas do Rio o cheiro de café” (p. 244); “O manifesto da cidade”, como é de esperar, menciona uma cidade, Recife; “As manigâncias de Dona Frozina” tem o Brasil, a Argentina, a Colômbia, a Bélgica e a França entre os locais mencionados; “O morto no mar da Urca” tem o bairro da zona Sul carioca, a Urca, onde se localiza, por exemplo, o Pão de Açúcar; “Silêncio” tem Berna, a cidade suíça onde Clarice viveu depois de casada; “Vida ao natural” tem o Rio; entre os contos de *A bela e a fera*, “Obsessão” fala de Belo Horizonte, a capital do Estado de Minas Gerais, e do Rio; “A fuga” refere o bairro da Tjuca, na zona Norte da cidade do Rio de Janeiro; “Um dia a menos” tem o Rio e menções ao Brasil, a Paris e a Londres; “A bela e a fera ou a ferida grande demais” não fica somente por locais de Copacabana, como o Palace Hotel, a Avenida Atlântica e a Avenida Copacabana, uma vez que refere o Museu do Louvre e Nova York.

^{xv} A questão da consciência torna-se ainda mais curiosa se nos detemos um pouco numa passagem extraída da carta de Clarice Lispector escrita a 22 de Janeiro de 1945: “Mas antes sonhei que estava num jantar onde estava presente ... Deus. E Deus era representado por um enorme bolo todo luminoso; e porque alguém estava atrasado, o bolo se afastava zangado até que eu dava uma desculpa. Que coisa



doida” (p.72). Há várias outras passagens de não-ficção em que o texto de Clarice revela desinteresse pelos jantares a que ia com o marido diplomata, mas, neste que escolhemos reproduzir, o desinteresse cede lugar a uma efabulação bastante elaborada. Afinal, o que ela desejaria para os jantares? Que promessa estaria por trás daqueles encontros, que nunca se consubstanciava? Seria a pobreza das relações a condicionar as expectativas da escritora e, depois, as da personagem? Seria o incômodo perante a “alegria superficial e digestiva dos outros” (p.74) que acometia a ambas, que lidavam de outra maneira com a frustração de estarem isoladas e desenraizadas?

^{xvi} DAMÁSIO, António R.. *O Erro de Descartes*. Emoção, Razão e Cérebro Humano. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

^{xvii} LISPECTOR, Clarice. *Minhas queridas*. Rio de Janeiro, Rocco, p.265.

^{xviii} Lembramos observação: “Clarice Lispector exige de nós, seus leitores, o mesmo esforço, o mesmo compromisso, a mesma intimidade, intensidade e doação que ela teve ao escrever seus textos. Ou seja, torna-se impossível ler seus escritos numa atitude de afastamento e de distância” (Noemi Moritz Kon, “Clarice Lispector: ‘certas presenças permitem a transfiguração’, *Revista Percurso*, 21, 1998, p. 25).

^{xix} O entendimento desse tipo de comentário como revelador de uma forma de proteção encontra outra sustentação na seguinte passagem de *Minhas queridas*: “Minha vontade é de me meter na cama e ficar bem calada”, p. 60. Falar compromete, o que pressupõe que os homens utilizem de prudência e demonstrem “saber governar a língua”, como já lembrara, séculos antes, o Abade Dinouart (*A arte de calar*, Lisboa, Editorial Teorema, 2000, p. 12).

^{xx} LASSAIGNE, Jacques e WEELEN, Guy. *Vieira da Silva*. Mem Martins, Edições Europa-América, 1993. p.58.

^{xxi} LISPECTOR, Clarice. *Minhas queridas*. Rio de Janeiro, Rocco, 2007, p.104.

^{xxii} Idem, p.105

^{xxiii} Ibidem, p.108.

^{xxiv} Ibidem, p.110.

^{xxv} LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002, p.204.

^{xxvi} KHAN, Daniela Mercedes. *A Via Crucis do Outro*. São Paulo, Fapesp, 2005, p.19

^{xxvii} Abade Dinouart. *A arte de calar*. Lisboa, Teorema, 2000, p.24.

^{xxviii} LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002, p.207.

^{xxix} MOSER, Benjamim. *Clarice Lispector, uma vida*. Porto, Civilização Editora, 2010, p.469.

^{xxx} Optámos, aqui, pelas mesmas expressões de Daniela Mercedes KAHN, usadas à p.119 de *A Via Crucis Do Outro: Identidade E Alteridade Em Clarice Lispector*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005.